

Gerhard Penzkofer

Das unsichtbare Subjekt. Lyrische Rolle und Subjektivität bei Garcilaso

Zu den bekanntesten Leistungen Garcilasos gehört seine Rezeption der italienischen Renaissance. Garcilaso verpflanzt in einer teilweise heftig befahdeten literarischen Revolution die Gattungen und Themen der petrarkistischen Liebeslyrik nach Spanien (Petrarca, Bembo, Bernardo Tasso, Sannazaro u.a.). Zugleich macht er die spanischen Leser mit der höfischen Kultur von Castigliones *Cortegiano* vertraut, dessen Übersetzung vermutlich auf seine Initiative hin entsteht. Diese beiden Seiten des Kulturtransfers, die petrarkistische Liebeslyrik und die Hofmannskunst, sind im Hinblick auf Ich-Bezug und Weltmodellierung gegenläufig. Petrarkistische Dichtung impliziert subjektive Gefühlsanalyse, Introspektion und die Selbstdarstellung eines männlichen Ich, das bei der Erkundung seiner Leidenschaften weniger über die geliebte Dame als über sich selbst spricht. Der Hofmann verbirgt sich dagegen. Er spielt Rollen. Er passt sich im Gespräch dem Fürsten an, auch wenn es ihm seiner Natur nach fremd ist.¹ Er ändert sich jeden Tag, je nachdem, mit wem er sich unterhalten will.² Mit offenen Karten spielen, sagt später Gracián (in der Schopenhauerschen Übersetzung), ist weder nützlich noch angenehm: “El jugar a juego descubierto, ni es de utilidad, ni de gusto” (Gracián 1946: 3). In der Person Garcilasos begegnen sich Selbsterforschung und Hofmannskunst. Als Dichter experimentiert er mit Traditionen der lyrischen Ich-Aussage; als Hofmann des Kaisers erprobt er das Wissen des *Cortegiano*. Die Überlagerung von Selbstoffenbarung und höfischem Verbergen zeichnet auch Garcilasos Werk aus. Die in den Gedichten gezeigten lyri-

¹ “[...] ed a questo voglio che il cortegiano si accomodi, se ben da natura sua vi fosse alieno, di modo che, sempre che ’l signore lo veggia, pensi che a parlar gli abbia di cosa che gli sia grata” (Castiglione 1987: 132).

² “Però qui ha da accommodarsi nel conversare con tanti, bisogna che si guidi col suo giudizio proprio e, conoscendo le differenze dell’uno e dell’altro, ogni di muti stile e modo, secondo la natura di quelli con chi a conversar si mette” (Castiglione 1987: 131).

schen Rollen öffnen sich auf das Subjekt des Autors, das sich zugleich hinter den Rollenmasken verbirgt. Dabei kommt dem Rollenspiel, der sprachlichen Maskierung, dem höfischen Verbergen und Verschweigen eine besondere Bedeutung zu, die die Transparenz der lyrischen Ich-Aussage einschränkt. Garcilasos Dichtung ist, gegen eine lange Tradition ihrer Interpretation gelesen, keine Erlebnislyrik, keine lyrische Biographie der Leidenschaft. Sie inszeniert, wie Wolfgang Iser für die fünfte Kanzone gezeigt hat, "Verwandlungsspiele" (1999: 27). Rivers (1962: 133) spricht von der "rustic role", die der Dichter in der dritten Ekloge annimmt und vom Verschwinden des Autors als "persona" (1962: 140). "Lo característico garcilasiano", schreibt Margot Arce de Vázquez (1961: 100), "es la sobriedad y el afán de dominar su sentimiento y esconderlo bajo un disfraz". Meine Überlegungen zur Subjektivität bei Garcilaso setzen hier an. Ich möchte zeigen, dass Garcilaso eine Sprache der Subjektivität entwickelt, die selbst zu den Strategien des höfischen Verbergens gehört. Ich meine, dass 'Subjektivität' bei Garcilaso eine besonders geschickte Maske des Ich bildet, die umso weniger durchschaubar ist, als sie Transparenz und Offenheit simuliert. Auch die Verstellung hinterlässt jedoch Spuren, weil die Inszenierung des Rollenspiels indirekt – wie beim Selbstporträt des Künstlers in den gemalten Spiegeln des Velázquez (Rivers 1962: 140) – auf ihren Urheber zurückverweist. Ich untersuche in einem ersten Schritt die Masken des 'subjektiven' Sprechens in Garcilasos Lyrik, um in einem zweiten das verborgene Ich des Autors aus den Texten heraus sichtbar zu machen, soweit das möglich ist. Schwierigkeiten bereitet dabei bereits der Ich-Begriff, der eine besonders vielschichtige und vieldeutige Instanz der menschlichen Persönlichkeit zu bezeichnen scheint.³ Ähnliches gilt für das "Subjekt", das auf je verschiedene Weise philosophisch, theologisch, soziologisch, grammatikalisch, psychoanalytisch, semiotisch und wahrscheinlich noch auf andere Art begründet werden kann, wenn seine Existenz nicht grundsätzlich bestritten oder in Ambivalenz aufgelöst wird.⁴ Schon die Etymologie des Begriffes gibt zu denken, denn "subiectum" ist als "Zu-

³ Laplanche/Pontalis ([1972] ⁵1982: 184-202); Scharfetter (1983: 30); Fetz/Hagebüchle/ Schulz (1998: 6-7).

⁴ Baumgartner (1994: 19-28); Zima (2000: 1-30). Ich beziehe mich bei meiner Annäherung an den Subjektbegriff vor allem auf Ricœur (1990); Frank (1991); Fetz et al. (1998); Högrefe (1998); Baumgartner (1994) und Zima (2000).

grundlegendes" ("hypokeímenon") wie als "Unterworfenen" zu verstehen (Zima 2000: 3). Für meine Lektüre der Lyrik Garcilasos genügt (hoffentlich) eine heuristisch vereinfachte Begrifflichkeit. Als Ich bezeichne ich die Gesamtheit von Wahrnehmungen und Gefühlen, von Überzeugungen und Wissensvorräten, von Energien und Praktiken, die eine Person geltend macht, wenn sie Ich sagt. Die Selbstreferenz des Ich scheint unhintergebar zu sein (Baumgartner 1994: 27). Der Besonderheit des je einzelnen Ich möchte ich mich durch Fragen annähern, die ich versuchsweise der Psychopathologie entleihe, ohne ihre der Textwissenschaft fremden Voraussetzungen zu übernehmen. Diese Fragen zielen auf "Ich-Konsistenz" ("Gewissheit eines kohärenten Lebensverbandes") und "Ich-Demarkation" ("Abgrenzung des Eigenbereiches"), auf die "Vitalität" des Ich ("Gewissheit der eigenen Lebendigkeit") und auf seine "Aktivität" ("Gewissheit der Eigenbestimmung des Erlebens, Denkens, Handelns"). Sie fragen schließlich nach der "Gewissheit der personellen, physiognomischen, sexuellen, biographischen Identität" des Ich, nach seiner "Ich-Identität" (Scharfetter 1983: 31). Als Subjekt werde ich in Erinnerung an Kant ein der "Zurechnung fähiges" Ich bezeichnen (Kant 1968: 26), das sich seiner Identität und seiner Verschiedenheit von anderen Menschen bewusst ist, die Verantwortung seines Handelns reflektiert und einen selbst- und weltbezogenen Gestaltungswillen zeigt. Ich begreife das Subjekt also über die Merkmale der Identität, der Differenz, der Reflexivität und der intendierten Handlungsautonomie, ohne Widerspruchsfreiheit einzufordern. Das Subjekt ist eben deshalb Subjekt, weil es, nach der berühmten Formulierung Hegels, seine eigenen Widersprüche in sich auszuhalten weiß. Als Subjektivität schließlich soll jener Selbst- und Weltbezug gelten, der sich an der je besonderen Wahrnehmung, Überzeugung und Affektivität des Ich oder des Subjekts orientiert.

1. Ähnlichkeit und Lust-Ich

Wenn sich die Sprecher frühneuzeitlicher Dichtung in Spanien auf ihr Ich besinnen, wenn sie fragen, wer sie sind und wie sich ihr Verhältnis zu anderen Menschen und zur Welt gestaltet, dann berufen sie sich in der Regel auf ein autoritäres Ideal außerhalb ihrer selbst, mit dem sie sich identifizieren. Ich und Ich-Ideal fallen zusammen. Sie bilden die beiden Seiten einer Doppelung, in der das Ich sich im Ideal wiederfin-

det und das Ideal durch das Ich repräsentiert wird. Der Ritterroman fordert die völlige Übereinstimmung seiner Helden mit den Vorbildern von *honor* und *cortesía*. Die Protagonisten der *novela sentimental* gewinnen Einsicht in sich selbst, indem sie idealisierten Doppelgängern folgen. Die Liebesdichtung der *cancioneros* liefert den Liebenden in der langen Tradition des *amor cortés* als Liebesvasallen, Liebesgefangenen oder als Liebesmartyrer einer überlegenen Dame aus, die die Werte der höfischen Welt in Vollkommenheit repräsentiert. Lazarillo de Tormes und seine pikaresken Gefährten können nur überleben, weil sie sich als Plagiat der Macht ihren Brotherren anpassen. Eine für Garcilasos Lyrik wichtige Steigerung findet diese Vorstellung einer Doppelung, in der sich das Ich zu begreifen vermeint, im florentinischen Neoplatonismus (Arce de Vázquez 1961: 31-32). Das liebende Ich versichert sich auf paradoxe Weise seiner selbst, indem es sich in der Leidenschaft verliert und mit der (oder dem) Geliebten verschmilzt. Liebe, heißt es bei Ficino, bei León Hebreo, bei Castiglione, bei Montemayor und noch bei d'Urfé, ist nur dann erfüllt, wenn sich der Liebende im *amor mutuus* völlig in die Geliebte (oder den Geliebten) verwandelt. "Ohne Zweifel geht da etwas Wunderbares vor", sagt Ficino in *De Amore*, "wo zwei sich in gegenseitiger Zuneigung entgegenkommen: dieser lebt in jenem, jener in diesem. Sie tauschen einander gegenseitig aus: ein jeder gibt sich dem anderen hin, um diesen in sich aufzunehmen" (Ficino 1984: 69).⁵ D'Urfé wiederholt Ficino fast unverändert, wenn er vom Liebenden behauptet: "Mesprisant son propre sejour, son ame aille vivre d'amour au sein de celle qu'il adore, et qu'en elle ainsi transformé tout ce qu'elle aime et qu'elle honore, soit aussi de luy bien aimé" (d'Urfé 1966: 181). In Montemayors *Diana* zitieren die Hirten Euripides, der gesagt haben soll "que el amante vivía en el cuerpo del amado" (Montemayor 1991: 298). Auch die Lyrik der *cancioneros* kennt das Motiv: "Siempre amor passa & transforma/ en el amado el amante,/ tan de fino,/ fasta ser tan de vna forma,/ que passa el hombre al semblante/ tan divino"

⁵ "Hic certe mira res fit. Quotiens duo aliqui mutua se benivolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto vivit. Vicissim huiusmodi homines se commutant et seipsum uterque utrique tribuit, ut accipiat alterum" (Ficino 1984: 68).

(Foulché-Delbosc 1915: 697).⁶ Was sich in der Liebe ereignet, ist ein Akt spiritueller Einverleibung, eine Seelenvereinigung, die sich mit einem geeigneten Seelenspiegel, etwa d'Urfés "fontaine de la vérité d'amour", sichtbar machen und beobachten lässt. Ziel der Vereinigung ist eine geistige Verwandlung, die von irdischer Leidenschaft reinigt, die menschliche Natur bezwingt und die Liebenden in die Nähe Gottes führt – wobei die Schönheit der Dame den richtigen Weg weist, weil sich in ihr göttliche Schönheit spiegelt. Ich schließe aus den angeführten Beispielen, dass für die höfische Welt der frühen Neuzeit in Spanien Liebe auf Ich-Verzicht und einer kompensatorischen Annäherung an die (oder den) geliebte(n) Andere(n) beruht, die bis zur Ich-Verdoppelung durch Einverleibung oder Verwandlung gehen kann. Ich nehme ferner an, dass dieser Liebesbegriff ein (höfisches) Identitäts- und Subjektivitätskonzept zur Geltung bringt, in dem nicht die Differenz, sondern die Ähnlichkeit strukturbildend ist. Subjektivität und personelle Identität beruhen nicht auf differentieller Selbstbegründung, sondern auf einer Psychologie der Similarität und der Identifizierung, die sich nicht am Ich, sondern am idealisierten Anderen, am höfischen Ideal oder an der göttlichen Wirklichkeit orientiert.

Das ist der Horizont, vor dem Garcilasos Dichtung zu lesen ist. Garcilasos Liebende streben die völlige Einheit mit ihrer Geliebten an. Nur die Liebesverschmelzung verspricht Glück. Nur sie heilt von der Liebeskrankheit. Dabei wird der Bezug zu neuplatonischen Vorstellungen hergestellt und zugleich auf charakteristische Weise verfremdet. Der Identifizierungswunsch des (männlichen) Liebenden äußert sich zunächst metonymisch als Begehren nach (räumlicher) Nähe. Das liebende Ich negiert den eigenen Raum und die eigene Zeit. Es folgt der Geliebten in die schlimmsten Teile der Welt, in die Wüste, in das ewige Eis, um vor ihren Füßen zu sterben:

Si a la región desierta, inhabitable/ por el hervor del sol demasiado/ y sequedad d'aquella arena ardiente,/ o a la que por el hielo congelado/ y rigurosa nieve es intratable/ [...] me fuésedes levada/ [...] allá os iria a buscar como perdido,/ hasta morir a vuestros pies tendido (Kanzone I, 1-13).⁷

⁶ Die zitierten Zeilen stammen aus Fray Gauberte, "Razonamiento de fray Gauberte, del monge con el caallero sobre la vida venidera" (Foulché-Delbosc 1915: 692-706).

⁷ Ich zitiere aus Garcilaso de la Vega (1988).

Der Liebende versetzt Berge, um zur Geliebten zu gelangen. Auch Tod oder Gefängnis können ihn nicht von ihr trennen:

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos/ romper un monte que otro no rompiera,/ de mil inconvenientes muy espeso;/ muerte, prisión no pueden, ni embarazos,/ quitarme de ir a veros como quiera,/ desnudo espirtu o hombre en carne y hueso (Sonett IV, 9-14).

Der Liebende opfert für seine Liebe alle ritterlichen und höfischen Werte:⁸

Por ti, como solía,/ del áspero caballo no corrige/ la furia y gallardía,/ [...] por ti con diestra mano/ no revuelve la espada presurosa,/ [...] por ti su blanda musa,/ en lugar de la cítera sonante,/ tristes querellas usa/ [...] por ti el mayor amigo/ l'es importuno, grave y enojoso:/ [...] (Kanzone V, 36-52).

Der Liebende sucht in der Natur imaginäre Liebesenklaven, die ihn mit der Dame vereinen:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,/ por ti la esquividad y apartamiento/ del solitario monte m'agradaba;/ por ti la verde hierba, el fresco viento,/ el blanco lirio y colorada rosa/ y dulce primavera deseaba (Ekloge I, 99-104).

Nur in der Liebeseinheit ist Leben möglich. Ihr Ende wäre der Tod:

Señora mia, si yo de vos ausente/ en esta vida turo y no me muero,/ pareceme que ofendo a lo que os quiero/ y al bien de que gozaba en ser presente (Sonett IX, 1-4);

[...] no hay sin ti el vivir para qué sea (Ekloge I, 62).

Der metonymischen Nähe entspricht die metaphorische Verschmelzung. Der Liebende geht, wie bei Ficino, ganz in der Geliebten auf. Die Geliebte ist in die Seele des Liebenden eingeschrieben:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto/ y cuanto yo escribir de vos deseo:/ vos sola lo escribistes; yo lo leo/ tan solo que aun de vos me guardo en esto (Sonett V, 1-4).

Die Geliebte ist das Seelenkleid des Liebenden:

Yo no nací sino para quereros;/ mi alma os ha cortado a su medida;/ por hábito del alma misma os quiero (Sonett V, 9-11).

⁸ Zu den Werten, die der Liebende für seine Leidenschaft aufgibt vgl. exemplarisch Green (1949: 254-261).

Der Liebende erscheint als Behausung der Geliebten:

¿D'un alma te desdeñas ser señora/ donde siempre moraste, no pudiendo/
della salir un hora? (Ekloge I, 67-69).

Bilder der Liebeseinheit sind Efeu und Weinranken (Ekloge I, 135-137) oder das Haar der Geliebten, das der Liebende an seiner Brust birgt (Ekloge I, 352-357). Die stickenden und webenden Nymphen der dritten Ekloge entwerfen die vielleicht sinnlichsten Bilder der Liebesverschmelzung. Ich denke besonders an die von Climene dargestellte Venus, die sich über die Wunden des sterbenden Adonis beugt, um seinen letzten Atem, seine Seele, aufzunehmen:

Adonis éste se mostraba qu'era,/ según se muestra Venus dolorida,/ que
viendo la herida abierta y fiera,/ sobr'él estaba casi amortecida;/ boca con
boca coge la postrera/ parte del aire que solia dar vida/ al cuerpo por
quien ella en este suelo/ aborrecido tuvo al alto cielo (Ekloge III, 185-192).

Die körperliche Nähe und Vereinigung mit dem Geliebten, der Verzicht auf den eigenen Raum, die Absonderung von der Welt und die Verschmelzung der Seelen fügen sich hier zu einem wirkungsvollen Bild der Liebeseinheit zusammen. Die Gestalt der trauernden Venus ist aber auch deshalb aufschlussreich, weil sie zeigt, wie Garcilaso den neuplatonischen Liebesbegriff verändert. Venus verkörpert kein transzendente begründetes Begehren, sondern eine bei Vergil, Ovid und vor allem im *Epitaphion Adonidis* vorgeformte irdische Leidenschaft (Rivers 1962: 137-138; Paterson 1977: 84-85), für die sie sogar auf die Welt der Götter verzichtet ("aborrecido tuvo al alto cielo"). Garcilasos Venus ist nicht "Venus Celestis", sondern "Venus Vulgaris" (Ficino 1984: 214), nicht "Vénus Uranie", sondern "Vénus Anadiomène".⁹ Auch die Obsessionen der Nähe, die Garcilasos Sprecher quälen, und die von den Liebenden imaginierten Bilder der Liebeseinheit (Efeu, Weinranke, Kleid, Haus) bezeichnen keine spirituelle Verwandlung und keine Erhebung zu Gott, sondern die intime Nähe der Liebenden, ihre affektive Einheit und die Intensität ihrer Gefühle. Das Bild der Liebesverschmelzung gerät zur uneigentlichen Rede, zur Metapher. Sie bezeichnet nichts anderes als die profane Leidenschaft und die

⁹ So später Madeleine de Scudéry in *Artamène ou le Grand Cyrus* (Paris 1656). Zitat aus Scudéry (1972, II: 561).

Sinnlichkeit der Liebenden.¹⁰ Diese Profanierung der Liebesverschmelzung kommt am deutlichsten in der Figur der Dame zum Ausdruck. Für Garcilasos Liebende ist die Geliebte, ganz in der Tradition der spanischen *cancioneros*, kein vergeistigtes, überhöhtes und überhöhenes Wesen, sondern ein häretisches *sumum bonum*, das die Attribute Gottes usurpiert. Die häretischen Merkmale der Dame werden von Garcilaso deutlich hervorgehoben. Die Geliebte spendet Leben und Tod:

[...] me da vida y muerte cada día [...] (Kanzone IV, 59).

Sie will nicht gekannt, sondern geglaubt werden:

[...] de tanto bien lo que no entiendo creo,/ tomando ya la fe por presupuesto (Sonett V, 7-8).

Sie ist eine feurige Lichtgestalt:

Si a vuestra voluntad yo soy de cera/ y por sol tengo solo vuestra vista,/ la cual a quien no inflama o no conquista/ con su mirar es de sentido fuera,/ [...] (Sonett XVIII, 1-4)

Sie hat die Kraft, Menschen zu verwandeln und zu bekehren:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera/ tornar clara la noche tenebrosa/ y escurecer el sol a mediodía,/ me convirtieron luego en otra cosa,/ en volviéndose a mí la vez primera/ con la calor del rayo que salía/ de su vista, qu'en mí se difundía;/ y de mis ojos la abundante vena/ de lágrimas, al sol que me inflamaba,/ no menos ayudaba/ a hacer mi natura en todo ajena/ de lo que era primero (Kanzone IV, 61-72).

Die Dame verlockt also den Liebenden mit (quasi-)göttlichen Eigenschaften. Sie verführt ihn mit einem Glanz, der keinen Zweifel daran läßt, dass die leidenschaftliche Vereinigung mit der Geliebten sich selbst genügendes, einziges und höchstes Ziel der Liebesverschmelzung ist.

Ich meine nun, dass diese Profanierung der Liebesverschmelzung und die Verweltlichung von Gottesattributen Garcilasos Subjektbegriff entscheidend prägen. Garcilasos Liebende suchen in der Vereinigung mit der Geliebten nicht Verwandlung und Veredelung, nicht den Weg zum Lichtstrahl Gottes, sondern irdisches, in der Gestalt der

¹⁰ Zur höfischen Liebe als profane "religion of love" vgl. Lewis (1936: 21-22); Green (1949: 249-254); zu Garcilaso Arce de Vázquez (1961: 52) und schon Azorín (1977: 113).

Dame sichtbares und erreichbares, vielleicht beherrschbares Glück. Sie geben sich deshalb nicht, wie bei Petrarca, mit einem "entrückten inneren Schauen" (Friedrich 1964: 296) zufrieden, einer verklärten Erinnerung an die Liebende oder mit dem von Spitzer (1944: 2) beschriebenen paradoxen Genießen der unerfüllten Leidenschaft – "amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession". Sie streben nach Besitz, fordern Eroberung und Aneignung, treiben das Liebesglück wie einen Rechtsanspruch ein. Dies geschieht auf dem Wege der (erobernden) Identifikation. Die bedingungslose Verschmelzung mit der Geliebten bedeutet für Garcilasos Sprecher nicht Selbstentsagung, sondern Erfüllung des Ich durch Symbiose mit dem glückverheißenden Du. Die ersehnte Liebesverschmelzung bringt ein männliches Größen- und Lust-Ich zur Geltung, das sich in der Imagination ohne Schranken ausdehnt und seine Wünsche durch die Besetzung des weiblichen Glücksspenders erfüllt, ohne Gewalt und Aggression bei der Liebesexpansion auszuschließen (Matzat 1999: 27-28). Für eine historische Psychopathologie des Ich heißt dies, dass die lustvolle Subjektivität, von der Garcilasos Sprecher träumen, auf der völligen Auflösung von Ich-Identität beruht. Die Gewissheit eines abgegrenzten und kohärenten eigenen Ich-Raumes wird gar nicht anvisiert oder mit dem Raum des Du identifiziert, während die "Gewissheit der eigenen Lebendigkeit" und die "Gewissheit der Eigenbestimmung des Erlebens, Denkens, Handelns" (Scharfetter 1983: 31) paradoxerweise vor allem im Betreiben ihrer eigenen Negation zum Ausdruck kommen.

2. Monströse Differenz und Imagination

Garcilaso erfüllt die egoistischen Selbstauf Lösungswünsche seiner Sprecher nicht. Dem männlichen Begehren stellt er die Unverfügbarkeit der Dame entgegen, die sich der Liebesvereinigung entzieht. Die grausame *dame sans mercy* flieht den lästigen Liebenden und weidet sich lustvoll an seinem Leid. Dabei tritt sie selbst wenig in Erscheinung. Nur selten wird ihre Schönheit beschrieben, wie etwa im Sonett XXIII oder der zweiten Ekloge. Sie spricht kaum mit dem Liebenden, tritt ihm nicht persönlich gegenüber – wenn man von Camila in der zweiten Ekloge absieht –, obwohl die spanische Lyrik schon vor Garcilaso die petrarkistische Gruß- und Begegnungssituation kennt (etwa

bei Francisco Imperial). Wenig anschaulich sind auch die Gründe der Liebesverweigerung. Angedeutet werden Untreue oder Liebesfeindschaft. Die Rolle der Dame beschränkt sich vorwiegend darauf, den männlichen Verschmelzungswunsch zu verhindern. In den Vordergrund der Texte rücken dagegen die Gefühle des abgewiesenen Liebenden und seine panischen Reaktionen auf die traumatische Trennungserfahrung. In diesem Sinne baut Garcilaso Lyrik wesentlich auf einem Vokabular der Distanz, der erzwungenen Differenz und der Selbst- und Weltentfremdung auf. Garcilaso verarbeitet und verändert dabei neben petrarkistischen Vorlagen vor allem Motivrepertoires der spanischen *cancioneros*.¹¹ Ich hebe die Wesentlichen hervor:

(a) An die misogynie Tradition spanischer Dichtung (Green 1949: 271) schließt die von den unglücklichen Liebenden vorgebrachte Frauenschelte an. Garcilaso Sprecher beschimpfen ihre Dame ungeniert, sobald diese die an sie gerichteten Liebeswünsche nicht erfüllt. Sie entlasten sich durch Lamento, Invektiven oder die Androhung von Repressalien. Vielleicht meinen sie, die Geliebte auf diese Weise für sich zu gewinnen. Die Dame, so exemplarisch Salicio in der ersten Ekloge, dem sich Albanio in der zweiten Ekloge und der Sprecher der ersten Kanzone anschließen, ist grausam, hart und gefühllos wie Marmor, kalt wie Schnee:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas/ y al encendido fuego en que me quemó/ más helada que nieve, Galatea! (Ekloge I, 57-59)

Steine lassen sich erweichen, Tiere rühren – die Dame nicht:

Con mi llorar las piedras enternecen/ su natural dureza y la quebrantan;/ los árboles parece que s'inclinan;/ las aves que m'escuchan, cuando cantan,/ con diferente voz se condolesen/ y mi morir cantando m'adevinan;/ [...] tú sola contra mí t'endureciste,/ los ojos aun siquiera no volviendo/ a los que tú hiciste/ salir, sin duelo, lágrimas corriendo (Ekloge I, 197-210).

¹¹ Van Beysterveldt (1972: 177-188); vgl. besonders 1972: 184: "[...] a través de esta angustia el amador cortesano toma conciencia de la distancia que le separa de su amada, una distancia – y he aquí un rasgo fundamental del amor cortés español – que es infranqueable". Ähnlich Lapesa (1968: 30-31).

Die Dame verfolgt das Leid des Liebenden mit bösem Vergnügen:

[...] pues os veo/ siempre con un deseo/ de perseguir al triste y al caído:/
yo estoy aquí tendido,/ mostrándoos de mi muerte las señales,/ y vos vi-
viendo sólo de mis males (Kanzone I, 34-39).

Sie ist hochmütig und voller Verachtung:

¿D'un alma te desdenas ser señora/ donde siempre moraste, no pudiendo/
della salir un hora? (Ekloge I, 67-69).

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?/ Tu quebrantada fe ¿dó la pu-
siste? (Ekloge I, 129-130).

Vuestra soberbia y condición esquivá [...] (Kanzone I, 14).

Sie zeigt sich als untreu, falsch und meineidig:

Y tú, desta mi vida ya olvidada,/ sin mostrar un pequeño sentimiento/ de
que por ti Salicio triste muera,/ dejas llevar, desconocida, al viento/ el
amor y la fe que ser guardada/ eternamente sólo a mí debiera (Ekloge I,
85-90).

¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,/ pues ves desde tu altura/ esta falsa perjura/
causar la muerte d'un estrecho amigo,/ [...] (Ekloge I, 91-93).

¡Ay, cuánto m'engañaba!/ ¡Ay, cuán diferente era/ y cuán d'otra manera/
lo que en tu falso pecho se escondía! (Ekloge I, 105-108).

Die Dame ähnelt, so weiß Albanio, mehr wilden Tieren und unbändi-
gen Naturgewalten als Menschen:

“¡Oh fiera”, dije, “más que tigre hircana/ y más sorda a mis quejas qu'el
ruido/ embravecido de la mar insana [...]” (Ekloge II, 563-565).¹²

Garcilasos Liebende, so wird deutlich, kontern die erlittene Ableh-
nung durch einen heftigen, aber wenig überzeugenden Gegenangriff,
mit dem sie die Grenze festigen, die sie zu überwinden hoffen.

(b) Zu den Motiven der Distanzierung gehören Exil, Selbstausgren-
zung, Kommunikationsunfähigkeit, Sprachlosigkeit. Der Entzug der
Liebe ist ein Stigma, das den Liebenden aus der menschlichen Ge-
sellschaft ausschließt. Der Protagonist des dritten Sonetts hat im
Liebesleid die Welt der Menschen verlassen:

La mar en medio y tierras he dejado/ de cuanto bien, cuitado, yo tenía;/ y
yéndome alejando cada día,/ gentes, costumbres, lenguas he pasado
(V. 1-4).

¹² Vgl. auch Matzat (1999: 29).

Im sechsten Sonett führen raue Wege – “ásperos caminos” – den Sprecher an Orte, an denen er vor Furcht verzagt (“que de miedo no me muevo”, V. 1-2). In der dritten Kanzone ist das Exil, das den Liebenden, wie Garcilaso, aus Spanien an die Donau verbannt, auch Metapher für die Fremdheit und Selbstverlorenheit des unglücklichen Liebenden:

Con un manso rüido/ d’agua corriente y clara,/ cerca el Danubio una isla
que pudiera/ ser lugar escogido / para que descansara/ quien como está
ahora, no estuviera:/ [...] Aquí estuve yo puesto,/ o por mejor decillo,/
preso y forzado y solo en tierra ajena;/ bien pueden hacer esto/ en quien
puede sufrillo/ y en quien él a sí mismo condena (V. 1-19).

Ausgrenzung heißt nicht unbedingt Entfernung. Während alle Menschen ihrer gewohnten Beschäftigung nachgehen – “do su natura o menester l’inclina” –, schließt sich der Sprecher der ersten Ekloge in einen unzugänglichen Raum des Leidens ein, der die Alltagswelt überlagert (“siempre está en llanto esta ánima mezuina”, V. 79-81). Für Albanio – und allein für ihn – ist der pastorale *locus amoenus* ein Ort des Todes:

El dulce murmurar deste rüido,/ el mover de los árboles al viento,/ el suave
olor del prado florecido,/ podrian tornar d’enfermo y descontento/
cualquier pastor del mundo alegre y sano;/ yo solo en tanto bien morir
me siento (Ekloge II, 13-18).

Die Absonderung des Liebenden verhindert menschliche Kommunikation. Die Adressaten der Liebesklage sind Bäume und Felsen:

Los árboles presento,/ entre las duras peñas,/ por testigo de cuanto os he
encubierto;/ de lo que entre ellas cuento/ podrán dar buenas señas,/ si
señas pueden dar del desconcierto (Kanzone II, 27-32).

Viele Menschen finden Erleichterung, wenn sie ihr Leid mitteilen. Garcilasos Liebende sind zu Sprachlosigkeit verurteilt:

[...]/ mas ha venido en mí a ser lo que siento/ de tal arte que ya en mi fantasía/
no cabe, y así quedo/ sufriendo aquello que decir no puedo (Kanzone II, 49-52).

Exil, Ausgrenzung, Einsamkeit und Verstummen werfen den Liebenden auf sich selbst zurück. Sie erzeugen in ihm eine erste Vorstellung seiner Besonderheit. Die Verlusterfahrung wird zur Voraussetzung von Selbsterfahrung.

(c) Die letzte und entscheidende Differenz, die der Liebende an sich beobachtet, wenn er sich mit anderen vergleicht, ist seine in Krankheit, Wahnsinn und Tod gipfelnde Selbstentfremdung. Garcilaso erfindet drastische Bilder der Alienation. Der Liebende wird, anders als der märchenhafte Held des Ritterromans, von seinen eigenen Schritten fehlgeleitet. Er wird – wie wilde Pferde oder ein versagender Pegasus – an seinen Haaren zu Orten geschleift, die er fliehen wollte (Kanzone IV, 7; Sonett VI, 4). Oder er verfängt sich selbst in den Haaren der Geliebten (Kanzone IV, 101-103). Er klagt nicht, wenn ihn die Dame mit dem Schwert zerschneidet (“cuánto corta una ‘spada en un rendido”, Sonett II, 8), wenn er in ihrer Glut verbrennt oder in ihrer Kälte erfriert (Sonett XVIII). Er ist immer in Tränen gebadet (Sonett XXXVIII), wird krank und wahnsinnig, begehrt den Tod. Das bekannteste Beispiel für Liebeskrankheit, Wahnsinn und Todessehnsucht ist das Geschick Albanios in der zweiten Ekloge. Albanio ergeht sich nach der Trennung von Camila in Selbstbeschuldigungen, verliert sich im Labyrinth seiner Gedanken, zerfließt in Tränen. Dann bleibt er, bevor er in seine Hütte gelangt, vier Tage lang am Boden liegen, bewusstlos, regungslos, die Augen starr gegen den Himmel gerichtet, ohne zu essen und zu trinken. In der fünften Nacht bricht er auf, um sich, vergeblich, das Leben zu nehmen (V. 485-670). Später wird er sich, im wahnsinnigen Glauben, seinen Körper verloren zu haben, selbstmörderisch in eine Quelle stürzen, in der er den vermissten Teil seines Ich vermutet (V. 885-1015). Albanios Symptome – Erstarren in Angst und Ratlosigkeit, Stupor und Mutismus, völlige Devitalisierung und Depersonalisation, Schizophrenie und Suizidgefährdung – charakterisieren in Abstufungen die meisten der unglücklichen Liebenden Garcilasos. Dabei erscheint der Tod stets als letzte und äußerste Steigerung verzweifelter Selbstentfremdung. Dieser Einsatz des Todesmotivs knüpft an die Tradition der *cancioneros* an, verändert sie jedoch zugleich. Wie in den *cancioneros* ist der Tod das größte *signum amoris*, das den Lebensverzicht zum Opfer für die Dame stilisiert – der Tod als Liebesdienst. Der Tod ist zugleich Verführungskalkül, das die Dame bezwingen soll. Nicht zuletzt ist er ein *remedium amoris*, das den Liebenden von seinen Leiden erlöst (Green 1949: 265-270). Was Garcilasos Lyrik von den Liedersammlungen unterscheidet, ist einerseits die Unterordnung des Dienstgedankens unter die egoistischen Interessen der Liebenden: Garcilasos Sprecher denken weniger an die

Dame als an sich selbst. Zum anderen fehlt bei Garcilaso, wie bei der platonischen Liebesverschmelzung, die religiöse Ausdeutung des Todes. In den *cancioneros* ist der Tod immer ein doppelter, eine „doble muerte“ (van Beysterveldt 1972: 114-117), weil der Liebestod den Liebenden um das irdische und um das himmlische Leben bringt. Jorge Manrique hat dies auf die kurze Formel gebracht “[...] yo so el que por amaros,/ estoy, desde os conosci,/ sin Dios, y sin vos y mi” (Foulché-Delbosc 1915: 251).¹³ Während jedoch Manriques blasphemischer Verzicht auf Erlösung dem Horizont christlicher Sinnstiftung eingeschrieben bleibt, die dem sündigen irdischen Tod den Tod der Seele folgen lässt, ignoriert Garcilaso die religiöse Perspektivierung des Sterbens. Der Tod ist für die meisten seiner Sprecher¹⁴ keine Brücke ins Jenseits, sondern transzendenzloser Verfall des Körpers, unwiderrufbares Abbrechen einer Lebenslinie und besonders in der Form jener sinnlosen *mors repentina*, an die Albanio denkt, wenn er vom Tod spricht, ein endgültiges Scheitern der Lebenswünsche. Bei Garcilaso entzieht sich der Tod einer möglichen Zähmung.¹⁵ Er hat deshalb eine zusätzliche hoffnungslose Dimension: er bedeutet nichts anderes als die immerwährende Trennung von der Dame und die Unmöglichkeit der Liebesverschmelzung.

Ich nehme an, dass die Verlustserie, die die Liebenden erleiden – Scheitern der Liebe, Exil, Einsamkeit, Sprachlosigkeit, Selbstentfremdung und Tod –, für Garcilasos Subjektbegriff entscheidend ist. Angesichts des Scheiterns verhält die vordergründige Zweistimmigkeit der männlichen Klage. Die Dialogizität des Sprechens und der an die Dame gerichtete Appell werden zur Maske des Monologs. Garcilasos unglückliche Sprecher nehmen sich selbst in den Blick, versuchen, sich in ihrer Vereinzelung zu begreifen und sehen sich zum ersten Mal als das, was sie ohne ihre Dame sind: unvollständiges, verkrüppeltes,

¹³ Ich zitiere aus Jorge Manriques “Este mote mesmo, dicho de otra manera: *Sin Dios, y sin vos y mi*. Glosa de don Jorge Manrique”, in Foulché-Delbosc (1915: 251).

¹⁴ Ausnahmen sind die Sprecher der ersten und der dritten Ekloge. Auch für sie verursacht der Tod unsäglichen Schmerz. Er beseitigt aber auch den Widerstand der Dame, die im Jenseits, so die tröstliche Imagination, auf die endgültige Liebesverschmelzung wartet.

¹⁵ Zur Verwilderung des Todes in der frühen Neuzeit vgl. Ariès (1999: 13-43, 178-80); Huizinga (1975: 190-208).

lebensunfähiges Ich, monströses und überflüssiges Subjekt, “despojos de un cuerpo miserable y afligido” (Ekloge II, 567-568). Als quälender Mangel, den das Ich an sich selbst erfährt, kann der Schmerz kein *dulce malum* sein. Er ruft keine gefasste Heiterkeit hervor, keine *voluptas dolendi*, kein Ergründen von “Liebesaporien” und “Liebesunruhen”,¹⁶ keinen stoischen Gleichmut, sondern schiere Verzweiflung und Seelenfolter. Die Rede von Garcilasos “estoica serenidad frente al dolor”, seiner “estoica sumisión ante lo inevitable”, seinem “sentimiento contenido y profundo”, seiner “expresión sobria e inmóvil” (Arce de Vázquez 1961: 51; ähnlich 1961: 54-55, 68-70) scheint ein Missverständnis zu sein. Dennoch hat auch der Verlust seine positive Kehrseite. Mit der unveränderlichen Intensität des Schmerzes kündigt sich ein *subiectum* an, das die Einheit des Ich gegen die Instabilität und Flatterhaftigkeit seines Denkens und Fühlens begründet. Der Schmerz wird zum Garanten von Identität. Das meint Albanio, wenn er die Vergeblichkeit der Liebesflucht beklagt:

¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño/ es darme yo a entender que con partirme,/ de mí s’ha de partir un mal tamaño! (Ekloge II, 28-30).

Allein Schmerz und Tod, so weiß der Sprecher der vierten Kanzone, sind für den Liebenden tragender Grund des Seins:

Canción, si quien te viere se espantare/ de la inestabilidad y ligereza/ y revuelta del vago pensamiento,/ estable, grave y firme es el tormento,/ le di, qu’es causa cuya fortaleza/ es tal que cualquier parte en que tocara/ la hará revolver hasta que pare/ en aquel fin de lo terrible y fuerte/ que todo el mundo afirma que es la muerte (V. 161-169).

Die identitätsstiftende Schmerzerfahrung ist für Garcilasos Liebende jedoch nicht von Dauer. Garcilasos Sprecher kompensieren ihr Leid sofort. Sie verwandeln ihre Niederlage in Größe, indem sie ihre Verzweiflung als unüberbietbares und unvergleichliches Gefühl interpretieren. Wenigstens im Schmerz sind sie einzigartig. Nur die ganze Welt kann ihr Adressat sein; nur der Kosmos ist groß genug für ihre Klage. Deshalb verpflichtet Albanio alle Hirten des Tajo, sein trauriges Schicksal zu erinnern (Ekloge II, 518-532). Nixen und Nymphen, Wölfe und Bären, Berge, Wiesen und Flüsse werden sein Leid um die Erde tragen (V. 608-649). Elisas Tod soll sich durch Nises Kunst im ganzen Reich Neptuns verbreiten (Ekloge III, 257-264). Salicios

¹⁶ So Hugo Friedrich (1964: 217) zu Petrarca.

Schmerz wird über Völker und Generationen hinweg – “de gente en gente” – überliefert (Ekloge I, 160). Aber vielleicht ist selbst der Erdkreis zu schwach, um das Unglück der Liebenden auszuhalten. Dann folgt dem Scheitern des Ich der monströse Untergang der Welt: Lämmer und Wölfe verbünden sich, klagt Salicio in der ersten Ekloge, die Vögel bauen gemeinsam mit Schlangen ihre Nester und das Verschiedene vereinigt sich zu einer unmöglichen und undenkbaren Einheit:¹⁷

Materia diste al mundo d’esperanza/ d’alcanzar lo imposible y no pensado/ y de hacer juntar lo diferente,/ dando a quien diste el corazón malvado,/ quitándolo de mí con tal mudanza/ que siempre sonará de gente en gente (Ekloge I, 155-160).

Die monströse Verformung der Welt entspricht dem Schicksal des Ich. Ich und Welt korrespondieren. Die Liebestrennung bedeutet deshalb nicht nur Verlust, sondern immer auch kompensatorischen Gewinn. Das Ich kompensiert die unmögliche Liebesverschmelzung mit der Dame durch die imaginäre Vereinigung mit der Welt und beweist sich eben darin seine Bedeutung. Dem verlorenen Lust-Ich entspricht ein Schmerz-Ich, das ihm an Umfang und Größe gleichgestellt ist. Damit münden Trennung und Verlust in einen unaufhebbaren Widerspruch: Die Unveränderlichkeit und Intensität des Leids führt dazu, dass das Ich im Schmerz seine eigene, unverwechselbare Identität wahrzunehmen beginnt. Es schickt sich an, Subjekt zu werden. Die imaginäre Grenzenlosigkeit des Unglücks, das den ganzen Erdkreis erschüttert, bedingt andererseits jedoch einen irreduziblen Identitätsverlust, weil das Ich seine Geschlossenheit und Unterscheidbarkeit zugunsten imaginärer Größe aufgibt. Im vom Schmerz begründeten Größen-Ich, das sich in seinen Vorstellungen über die ganze Welt ausdehnt, werden die Erfahrung von Ich-Konsistenz und die Grenzziehungen der Ich-Demarkation gegeneinander ausgespielt und damit für die Begründung eines seiner selbst gewissen Subjekts unbrauchbar.

3. Introspektion und Skepsis

Garcilasos Texte sind für den modernen Leser besonders dort interessant, wo das hypertrophe Größen-Ich seine eigene Inkonsistenz erlebt und reflektiert. In Garcilasos Gedichten sind die Liebenden zu kriti-

¹⁷ Zur *discordia* bei Garcilaso vgl. Parker (1948: 222-226); dort auch weitere Beispiele.

scher Introspektion fähig. Der Blick in verborgene Seelenräume äußert sich zunächst in einer metaphorischen Tiefentopographie. „Mas poco dura el canto“, heißt es in der vierten Kanzone, „si me encierro/ acá dentro de mí, porque allí veo/ un campo lleno de desconfianza“ (V. 87-89). Der „dulce amor“ des Liebenden entsteht „dentro en mi alma“ (Sonett XXXI, 1-2). Der Sprecher der zweiten Kanzone verbirgt seine Gefühle in seinem Inneren: „Los árboles presento,/ entre las duras peñas,/ por testigo de cuanto os he encubierto“ (V. 27-29). Auch die enigmatischen Räume des Wassers, aus dem die Nymphen der dritten Ekloge auftauchen, oder der Traum, der sich unter dem Gesicht des Schlafenden verbirgt (Ekloge II), sind Ausdruck einer Topographie der Tiefe. Zugleich wird Garcilasos Lyrik durch ein umfangreiches Paradigma der Kontemplation, der Selbstbetrachtung und der Gefühlsanalyse geprägt. Die Sprecher geben sich Rechenschaft über ihre Leidenschaft, verfolgen die Peripetien ihrer Affekte, besinnen sich auf ihren Lebensweg. Die bekanntesten Gedichte Garcilasos sind kritische Lebensreflexion, „Rechenschaftssonette“ (Glaser 1957), die an den nachdenklichen Liebenden Petrarcas erinnern, obwohl die italienischen Vorlagen erheblich verändert werden:¹⁸

Cuando me paro a contemplar mi 'stado/ y a ver los pasos por dó me han traído,/ hallo, según por do anduve perdido,/ que a mayor mal pudiera haber llegado (Sonett I, 1-4).

En fin a vuestras manos he venido,/ do sé que he de morir tan apretado/ que aun aliviar con quejas mi cuidado/ como remedio m'es ya defendido;/ mi vida no sé en qué s'ha sostenido/ si no es en haber sido yo guardado/ [...] (Sonett II, 1-6).

La mar en medio y tierras he dejado/ de cuanto bien, cuitado, yo tenía;/ y yéndome alejando cada día,/ gentes, costumbres, lenguas he pasado./ Ya de volver estoy desconfiado;/ pienso remedios en mi fantasía,/ y el que más cierto espero es aquel día/ que acabará la vida y el cuidado (Sonett III, 1-8).

Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo,/ y si a mudarme a dar un paso pruebo,/ allí por los cabellos soy tornado;/ mas tal estoy que con la muerte al lado/ busco de mi vivir consejo nuevo,/ y conozco el mejor y el peor apruebo/ o por costumbre mala o por mi hado (Sonett VI, 1-8).

¹⁸ Ich verweise auf das in diesem Zusammenhang immer wieder genannte 35. Sonett Petrarcas „Solo e pensoso i più deserti campi vo mesurando [...]“ (Petrarca 1996: 189).

Pensando qu'el camino iba derecho,/ vine a parar en tanta desventura/
que imaginar no puedo, aun con locura/ algo de que 'sté un rato satisfe-
cho:/ [...] (Sonett XVII, 1-4).

Estoy contino en lágrimas bañado,/ rompiendo siempre el aire con sospi-
ros;/ y más me duele el no osar deciros/ que he llegado por vos a tal esta-
do;/ que viéndome do estoy y en lo que he andado/ por el camino estre-
cho de seguiros/ [...] (Sonett XXXVIII, 1-6).

Die Hermeneutik der Leidenschaft kann bis zur skeptischen Selbstdistanzierung führen. Erste Spuren kritischer Selbstwahrnehmung entdecke ich in der Scham der Liebenden. Einige von Garcilasos Figuren schämen sich: "Vergüenza he", bekennt Salicio in der ersten Ekloge, "que me vea/ ninguno en tal estado,/ de ti desamparado,/ y de mí mismo yo me corro agora (V. 63-66). Ähnlich der Sprecher der vierten Kanzone, nachdem sich die "razón" kampfflos der Liebe ergeben hat:

Entonces yo sentíme salteado/ d'una vergüenza libre y generosa;/ co-
rríme gravemente que una cosa/ tan sin razón hubiese así pasado;/ luego
siguió el dolor al corrimiento/ de ver mi reino en mano de quien cuento,/ que me da vida y muerte cada día,/ y es la más moderada tiranía (V. 53-60).

Später fährt er fort:

De los cabellos de oro fue tejida/ la red que fabricó mi sentimiento,/ do
mi razón, revuelta y enredada,/ con gran vergüenza suya y corrimiento,/ sujeta al apetito y sometida,/ en público adulterio fue tomada,/ del cielo y de la tierra contemplada (V. 101-107).

Der Sprecher schämt sich, weil er die Herrschaft über sich selbst ("mi reino") einer weiblichen *natura* und einem unwillkürlichen "apetito" des Körpers ausliefert – und das ohne Erfolg und *coram publico*. Ursache der Scham ist, so scheint es, der interiorisierte Blick, den die höfische Öffentlichkeit auf das Versagen vor ihren Idealen wirft. Das heroische Größen-Ich wird ein erstes Mal in Frage gestellt. Neben der Scham äußert sich kritische Selbstdistanz im Eingeständnis von Nichtwissen, Fehlern, Gefühlswidersprüchen und im skeptischen Umgang mit den Imaginationen des Größen-Ich. Garcilasos Figuren kennen ihre Liebestorheit, ihren "vano imaginar de la cabeza" (Ekloge II, 28 und 496), ihren "desvarío" (Ekloge II, 60), ihre "fantasia" und "imaginación" (Kanzone IV, 121-122). Sie meinen damit nicht die Unermesslichkeit ihres Liebesgefühls, das sich der Verstandeskontrolle entzieht, sondern Täuschung und Scheitern. Sie wissen, dass

ihre Leidenschaft aussichtslos und ihr Handeln eine Kette von Fehlern ist:

De mí agora huyendo, voy buscando/ a quien huye de mí como enemiga,/ que al un error añadido el otro yerro,/ [...] (Kanzone IV, 81-83).

Sie wissen, dass sie sich täuschen, wenn sie ihre Verzweiflung einer vorübergehenden "flaqueza" zuschreiben (Kanzone I, 52), wenn sie meinen, Freundschaft mit dem Liebesschmerz schließen (Kanzone IV, 114-120) oder das Mitgefühl der Dame finden zu können (Kanzone IV, 144-146). Wahrscheinlich ahnen sie sogar, dass ihre Vorstellung von der Geliebten selbst nur ein Trugbild ist:

Vos sola sois aquella/ con quien mi voluntad/ recibe tal engaño/ que, viéndoos holgar siempre con mi daño,/ me quejo a vos, como si en la verdad/ vuestra condición fuerte/ tuviese alguna cuenta con mi muerte (Kanzone II, 20-26).

Die Selbsttäuschung bringt Erleichterung. Auch das gestehen sich Garcilasos Figuren ein:

[...] es tan incomportable la fatiga/ que si con algo yo no me engañase/ para poder llevalla, moriría/ y así me acabaría/ sin que de mí en el mundo se hablase;/ así que del estado más perdido/ saco algún bien. [...] (Kanzone IV, 147-153).

Der Unterschied zu Petrarca ist bezeichnend. Auch Petrarca kennt die Selbsttäuschung des Liebenden, doch ist sie bei ihm beglückend. Die Phantasiebilder Lauras bezaubern, auch wenn sie als Einbildung durchschaut werden. "Seelisches Glück", schreibt Hugo Friedrich, braucht als "Voraussetzung die Illusion" (1964: 216). Bei Garcilaso ist die Selbsttäuschung dagegen im besten Fall Unterbrechung der Seelenqual. Sie ist nicht Glück, sondern kurzfristiger und lebensnotwendiger "remedio". Die Fiktion ist unhintergebar Teil des Seins. Dieser Befund hat Folgen für Garcilasos Subjektivitätskonzept. Eingespannt zwischen skeptischer Selbstwahrnehmung und notwendiger Fiktion, verlieren Garcilasos Liebende den festen Punkt, der sich der Imagination grundsätzlich entzieht. Die Grenzen zwischen Vorstellung und Wahrnehmung, zwischen Vernunft und Wahnsinn, zwischen Subjekt- und Objektbezug bleiben fließend. In einer zweiten Schicht der Ich-Suche, so mein Fazit, distanzieren Garcilasos Sprecher ihr imaginäres Ich mit erstaunlicher Bewusstheit, zu der auch das Eingeständnis einer immer nur unvollkommenen Wahrheitsfindung oder

notwendigen Selbsttäuschung gehören. Die Differenzierung zwischen imaginären und nicht imaginären Bereichen des Denkens, zwischen qualitativ unterschiedlichen Willens- und Handlungsimpulsen, zwischen verschiedenen Graden der Bewusstheit und der Reflexion verrät im Vergleich zum unspezifischen Größen-Ich eine deutliche Zunahme an Ich-Identität. Ich ist nicht nur leidendes Objekt in den Händen von Metasubjekten, sondern wenigstens partiell wissender Produzent von Fiktionen, über die es sich erklärt. Allerdings hebt dieses Wissen die Fiktion selbst nicht auf. Das Wissen des Ich über sich selbst ist Täuschung oder lässt sich von Täuschung nicht unterscheiden. Wer Ich tatsächlich ist, bleibt immer noch offen.

4. Allegorischer und empirischer Raum

Eine letzte Form der Selbstfindung liefert das Ich auf Kosten seiner Größenphantasien der empirischen Wirklichkeit aus. Garcilasos Sprecher werden sich der verschiedenen, von ihnen unabhängigen Raum-, Zeit- und Handlungszusammenhänge bewusst, in die sie aktiv und passiv verstrickt sind. Sie lösen damit die Identität von Ich, Du und Welt auf und bereiten den Größenimaginationen ein Ende. Diese letzte Form der Selbstfindung deutet sich bereits in der besonderen Modellierung allegorischer Räume an. Garcilasos Dichtung zeichnet sich bei der Darstellung von Leidenschaften durch eine breite Verwendung von Allegorien aus. Sie stützt sich dabei auf das Vorbild der *cancioneros* (Lapesa 1968: 27-28), wandelt es aber vielfach ab. Wie Garcilaso die allegorische Tradition modifiziert, mag der Vergleich zwischen dem Liebeskrieg der vierten Kanzone und Jorge Manriques *Escala de Amor* zeigen. Bei Manrique erklimmen "beldad" und "mesura", zwei Attribute der geliebten Dame, mit Leitern die Mauern der Burg, in der sich das Ich verschanzt hat – wobei Burg und Ich identisch sind. Die Schläge der beiden Angreiferinnen sind so hart, dass "Verstand" sogleich besiegt und "Freiheit" gefangenommen wird:

Estando triste seguro,/ mi voluntad reposaua,/ quando escalaron el muro/
do mi libertad estaua:/ a escala vista subieron/ vuestra beldad y misura,/ y tan de rezio hirieron,/ que vencieron mi cordura.

Luego todos mis sentidos/ huyeron alo mas fuerte,/ mas yuan ya mal heridos/ con sendas llagas de muerte;/ y mi libertad quedo/ en vuestro poder catiua; / mas gran plazer oue yo / desque supe que era biva.

Mis ojos fueron traydores,/ ellos fueron consintientes,/ ellos fueron causadores/ que entrassen aquestas gentes/ que el atalaya tenían/ y nunca dixerón nada/ dela batalla que vian,/ ni hizieron ahumada.
[...].¹⁹

Manrique platziert die personifizierten Leidenschaften, ihre Helfer und Gegner in einem Raum, in dem Krieg und Eroberung als Bildspender der Allegorie auf Kosten der Leidenschaft als Bildempfänger gegenständliche Präsenz gewinnen. Mauern, Leitern, Angriff und Waffengänge bezeichnen eine materielle Wirklichkeit, die unabhängig und außerhalb des leidenschaftlichen Ich existiert. In Bezug auf das Ich bedeutet die Allegorie also eine Exteriorisierung der Gefühle. Garcilaso reduziert dagegen die materiellen Requisiten des allegorischen Krieges. Der Raum des Kampfes bleibt unbestimmt und die Kämpfer zeichnen sich weniger durch Taktik als durch Affektreichtum aus. Die personifizierten Seelenkräfte haben selbst Gefühle:

Mas de pura vergüenza costreñida,/ con tardo paso y corazón medroso/ al fin ya mi razón salió al camino;/ cuanto era el enemigo más vecino,/ tanto más el recelo temeroso/ le mostraba el peligro de su vida;/ pensar en el dolor de ser vencida/ la sangre alguna vez le calentaba,/ mas el mismo temor se la enfriaba (Kanzone IV, 32-40).

Die Empfindungen der allegorischen Gestalten ("vergüenza", "corazón medroso", "dolor", "temor") sind, mit Ausnahme vielleicht von "recelo", keine Allegorien. Zugleich benennen sie – ganz unallegorisch – Affekte, die das Sprecher-Ich erleidet (Scham, Angst, Schmerz). Damit findet innerhalb der Allegorie eine partielle Entallegorisierung statt. Einige Verse weiter wird der allegorische Kampf in das Seeleninnere des Liebenden verlagert: "[...] y sin ver yo quien dentro me incitaba/ ni saber cómo, estaba deseando/ que allí quedase mi razón vencida" (V. 44-46). Die allegorische Exteriorisierung, die Manriques *Escala de amor* auszeichnet, schwächt sich also ab. Sie geht in eine erneute Interiorisierung der Affekte und Leidenschaften über, die den Sprecher nicht als parteiischen Zeugen eines außerhalb seiner selbst ausgetragenen Krieges, sondern als sensiblen Beobachter seiner inneren Regungen ausweist. Beide Befunde, die partielle Entallegorisierung und die Reinteriorisierung des allegorischen Raums, verdeutlichen, dass Garcilaso Darstellungsmöglichkeiten für Gefühle

¹⁹ Jorge Manrique, "Otra obra suya, dicha Escala de amor", in Foulché-Delbosc (1915: 240).

und Leidenschaften sucht, die sich der allegorischen Tradition der *cancioneros* entziehen, um die Affekte enger an das Sprecher-Ich und seine Selbstwahrnehmung zu binden.

Ähnliche Verschiebungen zeigen die allegorischen Seelenlandschaften in Garcilasos Dichtung, die sich in der Regel mit dem Bild des Lebensweges ("camino") verbinden (Sonette VI, XVII, XXXVIII; Kanzone I und III). Der gefährliche Weg, den das Ich in der Verfolgung seiner Dame im Sonett XXXVIII zurücklegt, führt durch die "oscura región de vuestro olvido" (V. 14). Er ist Teil einer Seelenlandschaft. Der Weg kann bei Garcilaso aber auch Bild für den zeitlichen Verlauf des Lebens und seiner Leidenschaften sein. Als Synonym von "proceso" entzieht er sich dann der Landschaftsallegorie. Die unterschiedlichen Verwendungen von Wegen, Landschaften und Räumen lassen sich, wie ich meine, nicht gegeneinander ausspielen. So deutet der Beginn des Sonetts VI ("Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo"; V. 1-2) zunächst eine Seelenlandschaft an. In den folgenden Versen überwiegen jedoch Ausdrücke der Zeiterstreckung, die es nahe legen, den Weg eher als Zeitangabe zu interpretieren: "Por otra parte, el breve tiempo mío/ y el errado proceso de mis años,/ en su primer principio y en su medio/ [...] me hacen descuidar de mi remedio" (V. 9-14). Wie sehr Garcilaso mit Überschneidungen von allegorischer und nicht-allegorischer Darstellung experimentiert, zeigen auch andere Textbeispiele. Zu Beginn der ersten Kanzone erklärt der Sprecher seine Bereitschaft, für die Dame lebensfeindliche Räume der Natur zu überwinden. Das ist ein höfischer Liebesbeweis, dessen "fineza" auch auf seinen weit verzweigten intertextuellen Anspielungen gründet (Lapesa 1968: 74, 88; Rivers 1973: 298):

Si a la región desierta, inhabitable/ por el hervor del sol demasiado/ y sequedad d'aquella arena ardiente,/ o a la que por el hielo congelado/ y rigurosa nieve es intratable,/ del todo inhabitada de la gente/ [...] allá os iría a buscar como perdido/ [...] (V. 1-12).

Dennoch ist die Unterwerfungsgeste nicht nur Frauenlob. Das zeigen die folgenden Verse, die die Überheblichkeit und die Ungeselligkeit der Dame hervorheben ("Vuestra soberbia y condición esquiva"; V. 14) und damit andeuten, dass die Räume, die das Ich durchstreift, als allegorische Seelentopographie der Dame deutbar sind. Allegorische und nicht-allegorische Darstellung, Lob und versteckter Tadel

überlagern sich. Ähnlich ist in der dritten Kanzone das Exil des Sprechers an der Donau vielleicht eine Allegorie der Liebesentfremdung, von der der zweite Teil des Textes spricht. Im Sonett XXXIII ist die Austauschbarkeit von allegorischer und nicht-allegorischer Lektüre besonders deutlich. Gegenstand des Gedichts ist das Afrika-Abenteuer des Kaisers, der 1535 La Goleta in Nordafrika erobert. Der Sieg der Spanier erinnert an den römischen Sieg über Karthago:

Boscán, las armas y el furor de Marte,/ que con su propia fuerza el africano/ suelo regando, hacen que el romano/ imperio reverdezca en esta parte,/ han reducido a la memoria el arte/ y el antiguo valor italiano/ [...] (Sonett XXXIII, 1-6).

Auf afrikanischem Boden findet zur gleichen Zeit ein Kampf statt, in dem Amor die Seele des Sprechers, der am Feldzug teilnimmt, ebenso vernichtet wie ehemals die Römer Karthago und die Spanier das arabische Afrika:

Aquí donde el romano encendimiento,/ donde el fuego y la llama licenciosa/ solo el nombre dejaron a Cartago,/ vuelve y revuelve amor mi pensamiento,/ hiere y enciende el alma temerosa,/ y en llanto y en ceniza me deshago (Sonett XXXIII, 9-14).

Krieg und Leidenschaft verweisen hier über das Motiv des Brandes und der Niederlage ("encendimiento", "fuego", "llama", "enciende", "ceniza") so eng aufeinander, dass der historische Feldzug Karls V. als Allegorie des Liebeskampfes den Topos der Liebe als Krieg erfüllt, ohne seine konkrete historische Qualität aufzugeben. Ob indes Afrika und liebende Seele tatsächlich über eine Metaphernfolge oder über die Kontingenz der Metonymie verbunden sind, bleibt offen. Der Autor lässt beide Auslegungen zu. Ich deute diese Befunde so, dass bei Garcilaso empirische Raum- und Zeitbezüge unter dem Deckmantel der allegorischen Sinngebung in die Texte eindringen. Wenn Welt allegorisch auslegbar ist, so werden die allegorischen Räume selbst von der empirischen Wirklichkeit erfasst. Bei Garcilaso wird die Allegorie welthaltig.

Diese These lässt sich durch die Vielzahl historischer Realien stützen, die Garcilasos Lyrik durchziehen.²⁰ Garcilasos Gedichte sind durchsetzt von historisch verbürgten Namen, Daten und Ereignissen.

²⁰ Garcilaso schließt hier an den "realistic current" der spanischen *cancioneros* an (Green 1949: 287). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Matzat (1999: 23).

Ich denke an die Beerdigung des Bruders in Neapel während der französischen Belagerung 1528 (Sonett XVI), an den Abschied von Julio César Caracciolo im Sonett XIX, die emphatische Nennung von María de Cardona, von Tansillo, Minturno, Tasso und der eigenen Person Laso im Sonett XXIV und natürlich an die mehrfache Apostrophe Boscáns (Sonett XXVIII und XXXIII; Elegie II). Zu den Realitätssignalen gehören die Ortsnamen Cuenca und Extremadura in der Ekloge I (V. 102-193) oder der Ort La Goleta im Sonett XXXIII. Das an Mario Galeota gerichtete Sonett XXXV spricht Garcilasos Verletzungen an der rechten Hand und im Gesicht an, die ihm während des Afrikakrieges zugefügt wurden. Ich denke an das Donau-Exil in der dritten Kanzone, an die ausufernde Panegyrik zum Ruhme des Hauses Alba und vor allem an die zweite, an Boscán adressierte Elegie, in der sich die Anspielungen auf eine konkrete Realität so verdichten, dass Garcilaso die literarische Gattung zu verfehlen meint: “Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?./ que a sátira me voy mi paso a paso,/ y aquesta que os escribo es elegía” (V. 22-24). In die gleiche Schicht von Empiriesignalen gehört das im Bezugsfeld des Größten-Ich ungewöhnliche Interesse der Figuren an der Kausalität und Begründbarkeit ihres Erlebens, das die Liebestopoi der *cancioneros* in den Räumen der Geschichtsschreibung zu situieren scheint. Salicio sucht die “causa principal” von Albanios Geschichte (Ekloge II, 132) und bittet um genaue Erzählordnung:

[...] mas yo te ruego ahora,/ si esto no es enojoso que demando,/ que particularmente el punto y hora,/ la causa, el daño cuentes y el proceso,/ qu’el mal, comunicándose mejora (Ekloge II, 138-142).

Albanio geht auf dieses Anliegen ein: “Contado t’he la causa, el accidente,/ el daño y el proceso todo entero” (Ekloge II, 674-675). Er erklärt Camila sein Verhalten mit “razón clara” (Ekloge II, 839) und auch Salicio besteht auf der “razón” seines Handelns. (Ekloge I, 61). Wenn der Sprecher der vierten Kanzone die Gründe für seinen bevorstehenden Tod aufdeckt (“sabrà el mundo la causa por que muero”; V. 5), dann äußert sich darin nicht nur eine Schuldzuweisung an die Dame, sondern auch das Streben, Ursachen und Wirkungen zu verbinden. Garcilasos Sprechern geht es nicht nur um die Fixierung der raum-zeitlichen Koordinaten ihres Handelns, sondern auch um die

Einrichtung von kausalen Ereignisketten, in denen sich ihre eigene Verantwortlichkeit ausloten lässt.

Garcilasos Verwendung allegorischer und empirischer Räume lässt sich vielleicht so zusammenfassen: Bei Garcilaso wird die Allegorie zu einem vielseitig formbaren poetischen Verfahren. Ihre semantische Vielschichtigkeit beruht einerseits darauf, dass Bildfelder aus der historischen Wirklichkeit die allegorische Topik der höfischen Lyriktradition bereichern. Zum anderen gründet sie auf der Überlagerung von allegorischen und nicht-allegorischen Darstellungsweisen, wobei sich die allegorischen Sprechweisen der empirischen Wirklichkeit des Autors annähern. Der besondere Einsatz der Allegorie wirkt sich erheblich auf Garcilasos Subjektivitätsmodellierung aus. Garcilaso tendiert dazu, die in der Allegorie verselbstständigten und exteriorisierten Affekte in den Seelenraum des Sprechers zurückzuführen. Zugleich verwandelt er das um seine allegorische Dimension gebrachte Verfahren der Exteriorisierung in eine Darstellung von Außenräumen empirischer Wirklichkeit. Beide Verfahren geben ein Ich zu erkennen, das sich zunehmend durch seine einmalige Position in Raum und Zeit definiert, seine Ich-Demarkation und Ich-Konsistenz verstärkt und damit im Begriffe ist, sich als differentes Subjekt zu begreifen.

5. Das schweigende Subjekt

Ich habe in Garcilasos Lyrik verschiedene Ich-Typen identifiziert: ein imaginäres Größen-Ich als Lust-Ich, ein mit ihm korrespondierendes Schmerz-Ich, ein Ich, das sich kritisch, aber vergeblich von den Ansprüchen des Größen-Ich distanziert und schließlich ein Ich, das anfängt, seinen besonderen Ort in der empirischen Wirklichkeit wahrzunehmen und zu reflektieren. Die Einbettung des Ich in Ähnlichkeiten, aus denen es seine imaginäre Größe bezieht, entspricht in der Zeit Garcilasos vermutlich älteren Ich-Konzeptionen, während sich die skeptische Beurteilung des Größen-Ich und die Orientierung an der empirischen Wirklichkeit 'modernerer' Ich-Modellen zuordnen lassen, die auf das selbstverantwortliche, sich selbst reflektierende und als Individuum begreifende Subjekt verweisen, das Jakob Burckhardt für die italienische Renaissance beschrieben hat. Margot Arce de Vázquez (1961: 29) spricht suggestiv von den "frutos del tiempo nuevo"

bei Garcilaso. Die Annahme, dass Garcilasos Lyrik einen neuzeitlichen Subjektbegriff ankündigt, legt es nahe, einige ihrer hier beschriebenen Besonderheiten als Subjektivitätsindikatoren zu interpretieren. Sie lassen einen Realitätsbezug erahnen, der auf der je besonderen Wirklichkeitssicht und Wirklichkeitsempfindung des einzelnen Ich beruht. Subjektivitätsmarker wären die Innerlichkeitsmetaphern in Garcilasos Gedichten, die Introspektion der Sprecher, die Monologisierung des Liebesdialogs, die Aufblähung und die skeptische Distanzierung des leidenden Größen-Ich, die damit verbundene kritische Gefühlsanalyse im Zeichen von Bewusstheit und Wahrheit und der Einsatz von historischen Realien. Dennoch meine ich, dass Garcilaso nicht vorschnell als Erfinder eines neuen subjektiven Diskurses vereinnahmt werden kann. Dagegen sprechen die fiktiven Rollen der lyrischen Sprecher, der Platz, den das imaginäre Größen-Ich gegen das 'kleine' empirische Ich beanspruchen darf, der typologische oder allegorische Einsatz von historischen Daten, die allegorischen Topographien, die petrarkistisch maskierte Fortschreibung der Poetik der *cancioneros* und vor allem die besondere Funktionalisierung des Todes und der Todessehnsucht, die dem zur Selbständigkeit verurteilten Ich ein schnelles Ende bereiten. Das differente Ich ist für Garcilaso offenbar kein dauerhaftes Liebesobjekt im Innern der Person. Es scheint mir deshalb vergeblich zu sein, die Ich-Alternativen in Garcilasos Lyrik gegeneinander auszuspielen, um die richtige zu finden. Wenig sinnvoll ist es auch, Garcilasos Dichtung anhand einzelner Ich-Typen und Subjektivitätsmanifestationen auf einer Modernitätsskala einzuordnen. Ich ziehe es vor, die verschiedenen Formen der Ich-Konstitution, der Leidenschaftssprache und der Subjektivität als Rollen zu betrachten, mit denen der Autor experimentiert. Garcilasos Ich- und Subjektivitätsmodellierungen sind Rollenentwürfe, die der Autor erprobt, mit denen er spielt, denen er eine jeweils andere ästhetische Gestalt verleiht und die deshalb nicht sein wahres Ich preisgeben. In diesem Sinne möchte ich vom verschwundenen Subjekt in Garcilasos Dichtung sprechen.

Lässt sich hinter den Rollen des lyrischen Textes das Ich des Autors aufspüren? Der Weg zu diesem Ich führt an den Verwandlungen der lyrischen Sprecher vorbei. Er wird erkennbar, wenn man sich nicht (nur) auf das (Rollen-)Sprechen, sondern (auch) auf das Schweigen in Garcilasos Gedichten besinnt. Schon Garcilasos Liebende beschäfti-

gen sich mit dem Verhältnis von Sprechen und Schweigen. Sie wissen, dass Sprechen erleichtert, wenn es Gefühle aufdeckt (Ekloge II, 142, 372; Kanzone IV, 1-6). Auch die Rhetorik der Unmittelbarkeit, von der in der vierten Kanzone die Rede ist, verweist auf eine unverstellte Gefühlsaussprache:

El aspereza de mis males quiero/ que se muestre también en mis razones,/ como ya en los efetos s'ha mostrado;/ [...] (Kanzone IV, 1-3).

Allzu mächtiger Schmerz kann sich aber der Sprache entziehen. Schmerz macht sprachlos (Kanzone II, 40-52; Ekloge II, 149-154). Dann bewahrt nur das Schweigen die Gefühle; nur das Vermeiden von Kommunikation schützt die innere Wahrheit des Ich. Unzureichend ist Sprache daneben, weil sie dem *engaño* der Leidenschaft und den Einflüsterungen des Größen-Ich ausgeliefert ist. Worte sind trügerisch. Die Nymphen der dritten Ekloge verlassen sich vielleicht deshalb auf die 'stumme' Kunst des Stickens und Webens. Die von ihnen angefertigten mythologischen Szenen geben ihren Gegenstand so geschickt wieder, als seien Bild und abgebildete Wirklichkeit identisch – "tanto que al parecer el cuerpo vano/ pudiera ser tomado con la mano" (V. 271-272). Dennoch ist auch das Bild eine Täuschung. Das Spiel von Licht und Schatten, der dargestellte *chiaroscuro* und die gedämpften Farben der Stickereien sind Mittel der Illusion (Spitzer 1952: 243-248), *trompe-l'œil*, der an die Kunst eines Apeles und Timantes erinnert. Den absichtlichen und unabsichtlichen Missverständnissen der Kommunikation entzieht sich, so scheint es, nur der völlige Kommunikationsverzicht. In der dritten Kanzone (V. 53-65) soll der Fluss Danubio das Lied des Sprechers im Ufersand begraben, weil es nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sei. Der Sprecher teilt sich nicht mit, auch wenn die Anspielungen auf den Orpheus-Mythos²¹ die Hoffnung ahnen lassen, dass das vom Fluss fortgetragene Lied später neu erklingen wird. Auch der Sprecher der zweiten Kanzone zensiert seine Worte. Dem unkontrollierten Sprechen zieht er das Schweigen vor:

²¹ Diesen Zusammenhang zeigt Paterson (1977) auf. Nach dem Tod des Orpheus, so der alexandrinische Dichter Phanocles, seien der Kopf des Sängers und seine Lyra in den Fluss Hebros geworfen und dann in Lesbos an Land gespült und würdig begraben worden. Lesbos habe sich daraufhin einer außergewöhnlichen Zunahme der Gesangeskunst erfreut.

Pues todas [palabras] no merecen/ ser de vos escuchadas,/ ni sola una hora oídas,/ he lástima de que van perdidas/ por donde suelen ir las remediadas;/ a mí se han de tornar,/ adonde para siempre habrán d'estar (V. 7-13).

Das Schweigen unterscheidet sich hier von dem der höfischen Liebes-tradition: Es zeugt weder von der Stille des Liebesgeheimnisses noch von jener stummen Beredsamkeit, die Gefühle ohne Worte – “callando” – auszudrücken weiß (Green 1949: 261-265; Lapesa 1968: 31-34). Wenn Garcilasos Sprecher zwischen kommunizierbaren und nicht-kommunizierbaren Äußerungen differenziert, deutet sich vielmehr die Möglichkeit einer eigenen, nur für ihn gültigen Wahrheit an, die allein durch ihre Verschwiegenheit auf sich aufmerksam macht – *individuum ineffabile est*.

Ich meine, dass das Autoren-Ich ein ähnliches Schweigen für sich reklamiert. Zu einer solchen Deutung führt eine anachronistische, aber durch die symbiotische Mutter im Sonett XIV gerechtfertigte Freudianische Lektüre Garcilasos, die das Verhalten der Liebenden in Analogie zur frühkindlichen Ich-Genese deutet. Sie geht davon aus, dass das präöipale Kind über die euphorische Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild und die Selbstbespiegelung in der Mutter zu einer imaginären Identität findet, bis der Vater dieses Glück unterbricht. Er versetzt das Kind in eine konflikthafte trianguläre Beziehung, bereitet seinen imaginären Spiegelungen ein vorläufiges Ende und ermöglicht damit eine erste “reale” Selbstvergewisserung. Dieses Modell vermag, wenn man es akzeptiert, die Trennungstraumata der Garcilasoschen Liebenden, ihre instabilen Größenphantasien und ihre skeptische Distanzierung des Imaginären zu erklären. Es gibt zugleich jene Position zu erkennen, die Garcilaso nicht besetzt. Das ist der störende Dritte, der aus dem verzweifelten Dialog zwischen dem liebendem Ich und dem übergroßen Du der Dame weitgehend ausgeblendet wird. Es hat Versuche gegeben, diesen abwesenden Dritten zu identifizieren – in Garcilasos Rivalen, wenn sie denn existiert haben oder glücklicher waren als er, oder im Kaiser, den die Texte fast völlig ignorieren, obwohl vor allem er dem Hofmann Garcilaso Existenz verleiht. Mir geht es hier jedoch nicht um die verschwiegene Macht, sondern um das schweigende Ich. Ich meine, dass dieses Ich im Vermeiden, Nicht-Benennen, Verschweigen des störenden Dritten einen unsichtbaren, aber keineswegs imaginären Widerstand ahnen lässt. Wenn man bio-

graphisches Wissen berücksichtigt – Garcilasos Auseinandersetzungen mit Karl V., das Regensburger Exil oder die politische Rolle des widerständigen Bruders – dann verrät sich in Garcilasos Texten ein eigensinniges, auf (unmögliche) Selbstbestimmung zielendes Ich, das ein Subjektsein jenseits der realen und der etymologisch assoziierbaren Unterwerfung einfordert. Allerdings gibt sich dieses Subjekt zunächst allein durch das Verschweigen von Macht und die Verheimlichung der eigenen Identität zu erkennen.

6. Liebeskrankheit und *souci de soi*

Ich möchte die These vertreten, dass sich das schweigende Subjekt von Garcilasos Lyrik weiter bestimmen lässt, wenn man die Gedichte auf das zeitgenössische Wissen von Liebeskrankheit und Melancholie bezieht. Vielleicht kann man sogar behaupten, dass ein Teil der besonderen Züge, die Garcilasos Lyrik im Rahmen der spanischen Dichtung auszeichnen, aus der Überlagerung höfischer Liebesdiskurse und des medizinischen Diskurses hervorgeht, wie man dies ähnlich für Petrarca und Boccaccio angenommen hat.²² Eine solche These wird durch Herreras Kommentare zum Werk Garcilasos gestützt, die die Verbindung von lyrischem Sprechen und medizinischem Diskurs explizit herstellen.²³ In Garcilasos Texten selbst deuten die engen Verweise auf Humoralpathologie und Liebeskrankheit (*amor hereos*)²⁴ auf eine solche Interferenz. Die an der Liebe verzweifelnden Figuren Garcilasos lassen sich fast unmittelbar auf das bis in die frühe Neuzeit tradierte Modell der Liebeskrankheit beziehen, das die antike, die arabische und die mittelalterliche Medizin entworfen haben. Der einschlägige Referenztext, zu dem noch Garcilasos Wissen über vielfältige Vermittlungsstufen zurückführt, ist das im 11. Jahrhundert in Mon-

²² Zum Verhältnis zwischen literarischem und medizinischem Diskurs in der Renaissance vgl. Bird (1940: 150-203; 1941: 117-160); Green (1949: 247); Ciavolella (1979: 222-241); Simonin (1985: 83-90); McVaugh (1985: 38-39). Zur Rolle der Liebeskrankheit bei Petrarca und Boccaccio Küpper (1999: 178-224) und Ciavolella (1970: 496-517).

²³ Vgl. u.a. Herreras Einträge zu “lágrimas”, “fantasía”, “espirtus”, “memoria”, “sueño”, “sentido”, “alma”, “corazón” in Gallego Morell (1972: 318, 322, 335, 337, 362, 363, 364).

²⁴ Zu Begriff und Geschichte der Liebeskrankheit vgl. grundlegend Wack (1990); Nardi (1959); Ciavolella (1976); Giedke (1983); Schadewaldt (1985); McVaugh (1985); Küpper (1999, mit weiterführender Literatur).

tecasino entstandene *Viaticum* des Constantinus Africanus, der in seinen Schriften antike und arabische Traditionen der Medizin übersetzt, bearbeitet und zusammenfasst. Das *Viaticum*, eigentlich eine Anleitung zur rechten Pilgerschaft, handelt mit immenser Breitenwirkung auch von der Liebeskrankheit ("morbus ereos"). Dabei wird ein Krankheitsbild gezeichnet, das für ganze Generationen von Kommentatoren (Gerardus Bituricensis, Egidius, Petrus Hispanus, Arnaldus de Villanova u.a.) in wesentlichen Umrissen verpflichtend bleibt. Constantinus geht wie seine Nachfolger von der Anamnese und den Symptomen der Krankheit aus. Die Liebeskrankheit kann somatische und psychosomatische Ursachen haben – eine schlechte Säftemischung, Überfluss an schwarzer Galle oder ein unbeherrschbares Begehren, das sich ungünstig auf die Körpersäfte auswirkt. Schon die Schönheit der Geliebten kann die Seele des Liebenden unheilbar erkranken lassen, sofern sie unmäßiges Begehren hervorruft: "[...] etiam eros causa pulchra est formositas considerata" (Constantinus Africanus in Wack 1990: 188). Die Folgen der gestörten Säftemischung äußern sich im verwirrenden Überfluss der Gedanken, die sich der Liebende unnötig macht. Die Liebeskrankheit ist eine Krankheit des Kopfes. "Amor", so das *Viaticum*, "qui et eros dicitur morbus est cerebro contiguus. Est autem magnum desiderium cum nimia concupiscentia et afflictione cogitationum" (Constantinus Africanus in Wack 1990: 188). Als Krankheit des Kopfes führt die Liebe zu einem Versagen einzelner cerebraler "virtutes". Sie stört das Funktionieren der "sensus interiores".²⁵ Besonders fatal ist das Versagen der "virtus estimativa", die die Sinneswahrnehmungen beurteilt. Fehlerhafte Urteile leiten den Liebenden notwendig in die Irre, wenn ihnen etwa eine Geliebte, so der Constantinus-Kommentator Geraldus Bituricensis, attraktiver erscheint als sie wirklich ist: "Unde credit aliquam esse meliorem et nobiliorem et magis appetendam omnibus aliis".²⁶ Diese Gedanken hebt noch Herrera in seinem Kommentar zu Garcilasos drittem Sonett hervor, wobei er sich allerdings auf die "virtus imaginativa" oder "fantasía" bezieht, die die Wahrnehmungen der fünf äußeren Sinne koordiniert und fixiert:

²⁵ Grundlegend zu den "sensus interiores" Wolfson (1935: 69-133) und Harvey (1975).

²⁶ Gerardus Bituricensis, *Notule super Viaticum* (Wack 1990: 198).

Esta se engaña muchas veces y se confunde en error más que los sentidos inferiores, y por esta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes, que nos parece que las vemos con los ojos y las tenemos presentes, y podemos fingir y formar en el ánimo verdaderas y falsas imágenes y nuestra voluntad y arbitrio [...] (Gallego Morell 1972: 322).

Die weiteren Merkmale der Liebeskrankheit sind im Übrigen die der Melancholie, mit der sie eng verbunden ist. Dieser kurze Überblick verdeutlicht, wie sehr Garcilasos Liebende dem *amor hereos* ausgeliefert sind. Als Opfer der Liebeskrankheit zeichnen sich Garcilasos unglückliche Sprecher durch das unbeherrschbare Begehren aus, das die Schönheit der Dame auslöst, durch haltloses Denken, quälende Phantasien, durch einen "vano imaginar de la cabeza", durch ein Leiden des Kopfes und durch alle Symptome der Liebesmelancholie: Weinen und Seufzen, hohle Augen, Schlaflosigkeit, Appetitlosigkeit, erhöhter Pulsschlag, seelische Unruhe, depressive Wahnbildungen, soziale Entfremdung, körperlicher Verfall, Lebensüberdruß und Todessehnsucht. Nicht zuletzt manifestiert sich die Liebeskrankheit an Garcilasos Figuren in den Störungen der "virtus estimativa", den Illusionen des Größen-Ich, den unentwirrbaren Verstrickungen in eine zerstörerische Leidenschaft, den wirklichkeitsfremden Fixierungen auf die Dame und den Blendungen des Liebenden durch die Geliebte. Das Versagen der "sensus interiores" gehört zu den wesentlichen Einsichten der Liebenden über sich selbst, die ihnen dennoch nicht zur Heilung verhilft.

Eine Therapie ist gleichwohl nicht unmöglich. Hilfe gegen Melancholie und Liebeskrankheit, so wissen die medizinischen Schriften, bieten neben dem von antiken und arabischen Texten hervorgehobenen Koitus vor allem temperierter und duftender Wein, Musik, das gesellige Gespräch mit Freunden, Poesie, der Blick in helle, wohlriechende und fruchtbare Gärten mit klaren, fließenden Gewässern, wohltemperierte Bäder, Spaziergänge mit gutaussehenden Männern und Frauen.

Vinum est temperatum et odoriferum dandum et audire genera musicorum; colloqui dilectissimis amicis; versus recitatio; luciferos videre ortos, odoriferos et fructiferos, currentem habentes aquam et claram; spatiari seu deducere cum femina seu maribus pulcre personae (Constantinus Africanus in Wack 1990: 190).

Diese Rezepte tradieren sich bis in die Renaissance. Ficino lobt in *De vita* als „remedium“ bei krankhafter Leidenschaft und Melancholie den Anblick glänzender Wasserflächen, die grüne Farbe der Natur, Spaziergänge in Gärten, Hainen, Wiesen und an Flussläufen, den Umgang mit angenehmen Menschen (Ficino 1998: 132-137). Die Wässrigkeit der grünen Farbe, die Milde des temperierten Wassers, der kühle Schattenplatz in der warmen Sonne und die Ausgewogenheit des freundschaftlichen Gesprächs mäßigen die Trockenheit und die Kälte der schwarzen Galle auch in ihrer besonders gefährlichen Variante der „atra bila adusta“. Die meisten dieser Therapeutika sind in die Literatur eingegangen. Sie finden sich im *locus amoenus* der pastoralen Dichtung ebenso wie im Rahmen von Boccaccios *Decameron*. Bei Garcilaso zeigen sie sich in der Landschaft, in der die Hirten seiner Eklogen leben, in der wässrigen und grünen Welt der Nymphen, im moderaten Zusammenspiel von Sonne und Schatten. Die Aufstellung der von Garcilaso verwendeten Epitheta, die Margot Arce de Vázquez vorgenommen hat, ist aufschlussreich. Das therapeutische Grün führt die Farbenliste deutlich an (40 Nennungen), gleich gefolgt von der Helligkeit der weißen Farbe (39) und des Goldes (26). Die anderen Farbtöne fallen dagegen weit ab: Rot und Rosa werden je sechsmal genannt, Gelb und Schwarz je viermal, Elfenbein, Silber und Blau je einmal (Arce de Vázquez 1961: 105). Helles und transparentes Licht dominiert. Geräusche sind sanft – „dulces, sabrosos, mansos, blandos y suaves“. Die wichtigste Eigenschaft der Welt, in der Garcilasos Liebende leben, ist ihre „suavidad“ (Arce de Vázquez 1961: 109-110). Zum therapeutischen Inventar von Garcilasos Gedichten gehören die Wasserflächen und Flüsse, vor allem aber die Gespräche und Gesänge der Schäfer. Die singenden Hirten Garcilasos scheinen sich mit Gesang und Dichtung als *mise en abyme* und Vorbild des Lesers selbst zu therapieren. Nicht zufällig ist Albanio der einzige Hirte Garcilasos, der nicht singt oder dichtet, der einzige also, der sich nicht selbst zu helfen weiß. Die Motive von Garcilasos Lyrik bilden also, so meine Überlegung, ein Repertoire von Antidepressiva. Sie rufen, wie eine Rezeptsammlung oder ein Handbuch der Heilkunst, Therapien und Mittel gegen Melancholie und Liebeskrankheit auf. Ist diese Vermutung richtig, dann geben die massiven Anspielungen auf Krankheit und Seelentherapie einen weiteren Hinweis auf das versteckte Subjekt in Garcilasos Lyrik. Wenn die medizinischen Lehrbücher als Rezept-

wissen auf die Allgemeinheit der Krankheit zielen, die sie behandeln, so fokussieren sie seit Hippokrates doch immer auch den konkreten Krankheitsfall, einen besonderen, nicht regelhaft erfassbaren Krankheitsverlauf, einen je besonderen Körper und eine je besondere Psyche (Schipperges 1978: 239). Jede aktuelle Erkrankung ist ein einmaliger Fall, eine jeweils besondere Geschichte. Sie erfordert eine individualisierte Prophylaxe und eine je besondere Therapie. Was in Garcilasos Literarisierung der Liebeskrankheit, der Melancholie und ihrer Therapie zum Ausdruck kommt, ist also ein bemerkenswerter *souci de soi*, eine besondere Sorge um ein körperliches und seelisches Wohlbefinden, das sich nicht über seine Allgemeinheit und nicht über seine Ähnlichkeiten mit dem idealen Anderen, sondern durch die allein ihm eigenen Qualitäten definiert. Auf diese Weise würde sich in Garcilasos Dichtung ein verstecktes Subjekt verraten, das sich durch die Sorge um die nur ihm eigene körperliche und seelische Verletzlichkeit auszeichnet, durch die Sorge um jene physische Integrität und "ipséité" (Ricœur 1990), die sich der Ordnung der Ähnlichkeiten entzieht. Das verborgene Subjekt des Autors macht also durch mehrere Spuren auf sich aufmerksam: Es manifestiert sich im lyrischen Experiment, in dem der Autor lyrische Rollen, Formen der Ich-Aussage und Typen der Subjektivität erprobt, ohne sich mit ihnen zu identifizieren. Es zeigt sich im schweigenden, weil unsagbaren Widerstand gegen die Macht des Vaters. Es gibt sich schließlich in einer eigentümlichen Selbstsorge zu erkennen. Das heißt umgekehrt, dass das Subjekt des Autors nicht in den Worten und Gebärden der fiktiven Sprecher aufgeht. Es manifestiert sich nicht in den Ich-Typen, denen Garcilasos Lyrik Profil verleiht. Und es ist nicht in der besondern Sprache der Subjektivität zu entdecken, die Garcilaso erfindet. Das Faszinierendste an Garcilasos Dichtung ist für mich, dass die Flexionen einer neu gewonnenen Sprache der Subjektivität selbst eine Maske des Subjekts ist.

Literaturverzeichnis

- Arce de Vázquez, Margot (²1961): *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Ariès, Philippe (⁹1999): *Geschichte des Todes*. München: dtv.
- Azorín (⁴1977): *Los dos Luises y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Baumgartner, Hans Michael (1994): "Welches Subjekt ist verschwunden? Einige Distinktionen zum Begriff der Subjektivität". In: Schrödter, Hermann (Hrsg.): *Das Verschwinden des Subjekts*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 19-28.
- Beysterveldt, Antony van (1972): *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Insula.
- Bird, Otto (1940): "The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del Garbo". In: *Mediaeval Studies*, 2 (Toronto): S. 150-203.
- (1941): "The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del Garbo (Concluded)". In: *Mediaeval Studies*, 3 (Toronto): S. 117-160.
- Castiglione, Baldassare (1987): *Il libro del cortegiano*. Milano: Rizzoli.
- Ciavoletta, Massimo (1970): "La Tradizione dell'aegritudo amoris nel Decameron". In: *Giornale storico della letteratura italiana*, 147 (Torino): S. 496-517.
- (1976): *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni.
- (1979): "Mediaeval Medicine and Arcite's Love Sickness". In: *Florilegium*, 1 (Ottawa): S. 222-241.
- Cramer, Konrad/Fulda, Hans Friedrich/Horstmann, Rolf-Peter/Posthast, Ulrich (Hrsg.) (1987): *Theorie der Subjektivität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fetz, Reto Luzius/Hagenbüchle, Roland/Schulz, Peter (Hrsg.) (1998): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Ficino, Marsilio (²1984): *Über die Liebe oder Platons Gastmahl/Commentarium in Convivium Platonis de amore* (hrsg. von Paul Richard Blum). Hamburg: Felix Meiner.
- (1998): *Liber De Vita in Tres Libros Divisus/Three Books on Life* (hrsg. von Carol V. Kaske und John R. Clark). Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- Foulché-Delbosc, Raymond (Hrsg.) (1912): *Cancionero Castellano del siglo XV*, Bd. 1. Madrid: Bailly/Baillière.
- (1915): *Cancionero Castellano del siglo XV*, Bd. 2. Madrid: Bailly/Baillière.
- Frank, Manfred (1991): *Selbstbewusstsein als Selbsterkenntnis. Essays zur analytischen Philosophie der Subjektivität*. Stuttgart: Reclam.
- Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt/Main: Klostermann.
- Gallego Morell, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- García de la Concha, Víctor (1986): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Garcilaso de la Vega (1988): *Cancionero* (hrsg. von Antonio Prieto). Barcelona: Ediciones B.
- Gracián, Baltasar (1946): *Oráculo manual y arte de prudencia* (hrsg. von Gabriel Juliá Andreu; Abdruck unter Verantwortung von Marcela Bürger). Heidelberg: Carl Winter.
- Giedke, Adelheid (1983): *Die Liebeskrankheit in der Geschichte der Medizin*. Düsseldorf: Universität Düsseldorf.
- Glaser, Edward (1957): "Cuando me paro a contemplar mi estado: Trayectoria de un *Rechenschaftsso-nett*". In: Glaser, Edward: *Estudios Hispano-Portugueses. Relaciones literarias del Siglo de oro*. Madrid: Castalia, S. 59-95.
- Green, Otis H. (1949): "Courtly Love in the Spanish Cancioneros". In: *Papers of the Modern Language Association*, 64 (New York): S. 247-301.
- Harvey, Ruth (1975): *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institut.
- Hogrebe, Wolfram (Hrsg.) (1998): *Subjektivität*. München: Fink.
- Huizinga, Johan (¹¹1975): *Herbst des Mittelalters*. Stuttgart: Kröner.
- Jones, Royston O. (1951): "The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue". In: *The Modern Language Review*, 46 (Edinburgh): S. 388-299.
- Kant, Immanuel (1968): "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft". In: *Kants Werke. Akademie Textausgabe*. Bd. 6. Berlin: Walter de Gruyter, S. 1-202.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Küpper, Joachim (1999): "(H)Er(e)os. Petrarca's *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit". In: *Romanische Forschungen*, 111 (Frankfurt/Main): S. 178-224.
- Lapesa, Rafael (1968): *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (⁵1982): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lewis, Clive S. (1936): *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: University Press.
- Matzat, Wolfgang (1999): "Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas Ode ad florem Gnidi". In: Bremer, Thomas/Heyman, Jochen (Hrsg.): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Tübingen: Narr: 21-32.
- McVaugh, Michael R. (1985): "Introduction". In: García-Ballester, Luis (Hrsg.): *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia*, Bd. III. Barcelona: Seminarium historiae medicae cantabrigense.
- Montemayor, Jorge de (1991): *Los siete libros de la Diana* (hrsg. von Asunción Rallo). Madrid: Cátedra.
- Nardi, Bruno (1959): "L'amore e i medici medievali". In: Gerardi Marcuzzo, Giuseppina (Hrsg.): *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Modena: Società tipografica Editrice modenese, S. 517-542.

- Parker, Alexander A. (1948): "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue". In: *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (Basingstoke, Hants): S. 222-227.
- Paterson, Alan K. G. (1977): "Ecphrasis in Garcilaso's Egloga Tercera". In: *The Modern Language Review*, 72 (Edinburgh): S. 73-92.
- Petrarca, Francesco (1996): *Canzoniere* (hrsg. von Marco Santagata). Milano: Arnoldo Mondadori.
- Ricœur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Rivers, Elias L. (1962): "The Pastoral Paradox of Natural Art". In: *Modern Language Notes*, 77 (Baltimore): S. 130-144.
- (1973): "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue". In: *Hispanic Review*, 41 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 297-304.
- Schadewaldt, Hans (1985): "Der Morbus amatorius aus medizinhistorischer Sicht". In: Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance (Hrsg.): *Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf: Droste.
- Scharfetter, Christian (1983): *Schizophrene Menschen*. München: Urban & Schwarzenberg.
- Schipperges, Heinrich (1978): "Antike und Mittelalter". In: Schipperges, Heinrich/Seidler, Eduard/Unschuld, Paul (Hrsg.): *Krankheit, Heilkunst, Heilung*. Freiburg/München: Karl Alber, S. 229-269.
- Scudéry, Madeleine de (1972): *Artamène ou le Grand Cyrus*. 2. Bd. Genève: Slatkine.
- Simonin, Michel (1985): "Aegritudo amoris et res literaria à la Renaissance: Réflexions préliminaires". In: Céard, Jean (Hrsg.): *La folie et le corps*. Paris: Presses de l'École normal supérieure, S. 83-90.
- Spitzer, Leo (1944): *L'amour lointain de Jaufré Rudel et la poésie des troubadours*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- (1952): "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271". In: *Hispanic Review*, 20 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 243-248.
- Urfé, Honoré de (1966): *L'Astrée* (neu herausgegeben von Hugues Vaganay). Genf: Slatkine Reprints.
- Wack, Mary Frances (1990): *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Wolfson, Harry A. (1935): "The Internal Senses in Latin, Arabic and Hebrew Philosophic Texts". In: *Harvard Theological Review*, 28 (Cambridge): S. 69-133.
- Zima, Peter, V. (2000): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke.